

黒沢清の『トウキョウソナタ』再び生きるという問題についての変奏

著者	ゼルニック クレリア, 岡村 民夫[翻訳]
出版者	法政大学国際日本学研究所
雑誌名	国際日本学
巻	12
ページ	37-50
発行年	2015-01-30
URL	http://doi.org/10.15002/00022480

黒沢清の『トウキョウソナタ』 再び生きるという問題についての変奏¹

クレリア・ゼルニック

(翻訳：岡村民夫)

佐々木竜平は製薬会社の総務課長だ。けれども、ある日、日本語を完璧に話す若い中国人女性が、中国に移転する工場と同じ役割をはたすために雇用され、彼は突然解雇されてしまう。自宅に戻っても、竜平は妻の恵にも、二人の息子にも、無職になったことを明かさない。こうして権威を失ったこの父親にとって、やりなおしの探求がはじまり、それは、亀裂が入ったこの一家のほかのメンバーがなす同じような探求と組み合わせることになる。長男の貴はアメリカ軍に入隊する決心をし、健二は両親に内緒でピアノのレッスンに通おうとする。母親はといえば、内緒で運転免許を取得し、赤いオープンカーの運転を夢見る。これが黒沢清の『トウキョウソナタ』(2008年)の緯糸だ。そして映画が進むにつれ、登場人物たちは、父親の失職が壊した均衡をしだいに再発見していく。

この黒沢の映画を名づけなおすか副題をつけなければならないとすれば、私は「再び生きる」とするだろう。再び生きる——というのは、二つの理由からだ。まず、フレデリック・ヴォルムスの『再び生きる』²への参照とオマージュゆえに。ヴォルムスはユルム街の高等師範学校のフランス現代哲学教授であり、この映画の解釈において導きの糸となる。「再び生きる」と副題をつけてみたいもう一つの理由は、黒沢清と同姓の有名な監督黒澤明の『生きる』(1952年)への参照である。実際、『トウキョウソナタ』は、黒澤の『生きる』の現

¹ 私を招待して下さい、この研究発表をする機会をいただいた安孫子信氏とクリストフ・マルケ氏に深く感謝したい。

² Worms, Frédéric, *Revivre, éprouver nos blessures et nos ressources*, Flammarion, Paris, 2012.

代的で、よりドラマチックでない、つくりなoshiのようなものなのだ。『生きる』の冒頭、主人公は自分が不治の癌を煩っており、あと数ヶ月しか生きられないことを知る。数ヶ月のあいだ、まさに彼はいかに生きるか、いかに自分の人生に意味を与えつづけるかという問題を考える。放蕩や恋愛や家族のつながりを経験してみたすえ、彼は人生の終わりに、正しい行いだけが価値を回復させるということを理解する。それは、ただ自分の仕事をしっかり行い、みんなの福祉のために努め、公園を一つつくることであると。そして最後に、彼は本当に生きることが何かを理解する。同じように、『トウキョウソナタ』は、すべてを覆す知らせ、一家の父親が予告なく解雇されることが、はじめに来る。かくして、良い生き方というか、再び生きる良い仕方の探求がはじまる。家族にとって再出発の可能性が見出されるまで、いくつもの解決策が試されては放棄される。ところで、指摘しておきたいのは、転落後ないし破局後の再建の運動が、黒沢清のいくつもの映画の特徴であるという点だ。いくつかの対談で彼は、『カリスマ』や『回路』といった映画の結末に見られるアポカリプス、冒険、緊急事態は、本質的には楽天的なものとして解釈されるべきであると主張している。それらは、新たな始まり、新たな出発をもたらし、新たに諸要素や諸関係を構成しなおすチャンスともなるのだという。

再び生きるとは、『トウキョウソナタ』の焦点のすべてのように私には思われる。このとても美しい黒沢清の映画と、『再び生きる』というフレデリック・ヴォルムスのエッセイにおける諸分析に基づきながら、再び生きることのさまざまな様態を考察してみよう。私たちはここで、再び生きるの五つの様態を見出すことになる。すなわち、忘却、トラウマ、革命、回帰、優美である。

再び生きるとは、第一に、喪失の経験、内的ないし間主観的なカストロフの経験をしてしまった、ということである。どんな切断、傷、裂け目、私たちが襲う打撃のうちにも、まさに壊れるものがある。壊れるのは、私たちが人生と結びつけている、あるいは私たちが人生のなかに組み込んでいる、多様な動機、多様な細い糸なのだ。解雇の通告後、父親は自分自身の人生に対して疎遠であるかのようになり、もはや人生はいろいろな行為が可能な場所ではなく、彼に訴えかけなくなった見せ物のようなものとなる。こうした傷、

挫折は、私たちを孤独にする。傷ついた者は、自分のうちに引きこもりがちになる。まさに、彼を他の人たちや世界に結びつけていたものがすべて消えてしまったかのように。以後、生きつづけるための最初の方法は、切断や裂け目の否認となる。それこそ竜平が、何も変わらなかったかのように、振り子のように同じ振るまい、同じ往復をしつづけるとき、していることだ。こうした同じ習慣の続行が、竜平の行動において、職業状況に関する現実をめぐり、周囲を欺くことをもっぱらねらっているとすれば、習慣の続行は彼にとって生命維持機能を備えてもいる。切断にもかかわらず過去を保持することは、ある意味、ショックをやわらげ、その過激さをあまりひどく感じないようにさせる。帰宅する前に注意深くネクタイを結びなおすというような、獲得済みの態度、おなじみのものの背後で、彼は身を守る。このことは、炊き出しで再会する同窓生の黒須の場合、さらに歴然としている。黒須は彼と同じように失業したが、妻に何もいわなかった。黒須は一時間に五回、自分の携帯へ嘘の電話がかかるようにしている。彼は語る、もしこれを受けなかったら、つまり世間とつながっているふりをしなかったら、気が違ってしまっただろう。このように、以前の振るまいを繰り返すことは、周囲を欺く以上に、自分自身を欺くことになり、より正確に言えば、生きるつづけることを可能にする。こうした仮面舞踏には生命維持機能がある。妻が現実を知ったとき、黒須は自殺し、このことは顕わになる。もう以前のようににはできないので、もう生きられないのだ。ショックのあとで再び生きる策の一つは、繰り返すという意味において再び生きることであり、まさに何も起きなかったかのように続けることである。『再び生きる』のなかでフレデリック・ヴォルムスは、しばしば無視される生命維持機能、忘却の機能に繰り返し言及している。「こうした再び生きるの芯には記憶があるが、それは実際には生きることを妨げてしまうので、試練が生命に悪影響をおよぼしたのちに再び生きるを可能にするのは、まったく単純だが非常に根本的に、忘却なのではないだろうか（……）。（……）確かに、「忘却術」というと逆説のように聞こえ、ある困難を、意図的にせよ無意識的にせよ示唆しているように聞こえる。忘れるということは、ひとりでに生じるものではないだろうか。この一見自発的ないし本能的な行為は、だからこそ障害に遭うと、努力を、一種のテクニックを要請するのであり、^{アート}術といっても構わないだろ

う」³。忘れることが、起きたことや、私たちの世界を覆したものを否認することによって、再び生きる策の一つとなりえるとしても、本当に再び生きることへ開かれるうえで、少なくとも三つの明白な不都合が伴う。第一に、忘却は嘘や現実の否認に依拠している。これが同窓の黒須が、妻と自分自身に嘘をつくことによってしか、生きること、生き残ることができなかった理由である（無作法なほど横柄だと竜平は感じるが、彼は嘘から離れるや、すぐに死んでしまう）。受容せず、ひたすら否認し、偽りの生活環境のなかで展開するのは、偽りの生なのだ。第二に、忘却は、フレデリック・ヴォルムスが示しており、自発的なものではなく、身体的テクニックを前提としており、一種の訓練、振るまいの機械化に依拠している。実際、携帯電話の受信音が明かしているように、忘却の訓練は反復を前提とする。ここから黒沢の映画の喜劇的次元が生まれる。黒須が電話でモノローグを繰り返す一方、竜平は毎朝同じ道をとる。この優しさを帯びたユーモアは、竜平がいつもどおりの時刻に帰ってきて、家のドアの前で立ち止まり、帰宅した夫の微笑みになるよう、引きつった微笑をするシーンで最高潮に達する。こうした仮面は、ペルクソンによれば、生き生きしたものにメカニックなものが被せられることによって生じる喜劇的なものに属する。微笑というもっとも自発的なものの代わりに、反復的で人工的なメカニックなものの徴がある。第三に、忘却は、純粋な否定であるという欠陥があるせいで、再び生きる力のかたわらを通り過ぎてしまう。フレデリック・ヴォルムスは書いている、「再び生きるという感覚のなかには、たぶん単に忘れるという消極的行為以上のものがある！ 太陽が、その感覚と恩恵を失っていた顔を新たに照らし、人物を再び活気づけ、喜びをもたらすとき、それはただ忘却によるのだろうか。積極的で絶対的なもの、更新ないし再創造によるのではないだろうか」⁴。したがって、再び生きるに対して別の内実を見出さなければならない。生き残るテクニックや、インチキではないような再び生きる、傷やショックの忘却自体によって可能となる単なる過去の反復ではないような再び生きるを。

³ *Ibid.*, p.56.

⁴ *Ibid.*, p.59.

『トウキョウソナタ』が示す、再び生きるの第二の様態は、忘却によって再び生きることの正反対である。それは逆にショックをたえず再現働化することであり、正確には「過ぎ去らない」過去を忘れることの不可能性といえよう。それはトラウマの形象だ。トラウマとは、過去への強迫的回帰、切断やカタストロフへの強迫的回帰である。黒須という人物が、生き残りを可能にする救済的な忘却の形象であればあるほど、竜平は忘却とトラウマのあいだを揺れ動く。このことから、中国の経済状況についてのテレビニュースに見られる回帰を説明することができる。テレビニュースは、物語内の現実であるにせよ、登場人物の心の投影であるにせよ、解雇という起源を再現働化している。両親が、長男がアメリカ軍のなかへ旅立ったことのショックを再び生きるのも、またテレビニュースを通してだ。何度もテレビは、中東の状況と、アメリカ軍による日本での新兵募集の話題に立ち戻る。さらに、母親にとってトラウマは、息子が帰ってくる悪夢として表現される。フレデリック・ヴォルムスがトラウマについて語っている事柄は、『トウキョウソナタ』の登場人物が体験する事柄によく対応している。トラウマは「暴力的だが外的な出来事である〔解雇、息子の旅立ち〕。そしてそれは、被害者となる人物にとって、当該の瞬間において耐えしのぶばかりではなく、長期間、主観的に絶え間なく生きなおしたり、近くから近くへ伝染させたりすることもある」⁵。まさにそういうことが『トウキョウソナタ』では起きているのではないか。父親の解雇とともに、家族全員が言い逃れをするようになる。あたかも家長の人生の転覆によって、知らないうちに影響を受けたかのように。黒沢清の芸術に特有な、主観と客観の混乱のなかで、父親自身の目を通し、家族全員の問題化が進行するのではないか。父親の人生が均衡を崩したからこそ、彼の世界全体が「近くから近くへ」均衡を崩すのではないか。フレデリック・ヴォルムスは、つづけて述べている、「この考えが、出来事ないし外的行動——人はその原因を求めるか責任を設定する——と、それを経験する者の主観性ないしアイデンティティーに対する深い内的効果とのあいだに結びつきを設定することになるだろう」⁶。解雇とともに、竜平と親密な関係にある全員が動揺する、アイデンティティー

⁵ *Ibid.*, p.177.

⁶ *Ibid.*, p.177.

や、近親の行動の意味そのものまで。トラウマという意味での再び生きるとは、侵入者のな再び生きるであり、傷のオブセッションなのだ。それは神経症が強迫観念の形象をとる。すると、再び生きるは、このトラウマの次元において、黒沢清の偏愛する主題（幽霊的な現前の演出）に近づき、彼特有の文体的特徴をとる。彼においては、しばしば夢と現実、悪夢と不眠、幻想と日常、客観と主観がまったく決定できなくなるのだ。観客は、この映画のいくつかの映像の空虚のなかに幽霊を投影せざるをえなくなり、亡霊を見ざるをえなくなる。亡霊はある映像から別の映像へと、物語の背後の物語をもたらし、このような日常のなかへの幻想の侵入、客観のなかへの主観の侵入は、登場人物のトラウマと、登場人物を特徴づける世界に住む新しい仕方によって養われている。しかも、解雇、ショック、亀裂は、映画のなかでカーテンに漂う風の流れによって人物化されている。風の流れは侵入者のようで、開いている窓や引き戸のあたりを通り、絶えず回帰する。映画を開始し、閉じるのは、こうした人を脅かす風だ。それは映画をまるごと括弧に括る、たぶん夢という括弧に。黒沢の他の映画と違い、『トウキョウソナタ』には亡霊が登場しないが、この映画全体が強迫観念の上に築かれているのだ。強迫観念とは、二つの現象、ないし二つの時間の一致ないし共存だ。父親が解雇されるや、彼の身振りの一つ一つが、日常的と非日常を同時に示すようになると思われる。例えば、彼は食事の前に、ビールを呑みたいといい、待たされている家族の他のメンバーの眼前でゆっくり呑み干すが、このシーンは二重化されているかのようであり、まったく当たり障りのないシーンであると同時に、まったく奇妙で、人工的で不気味なほどだ。映画全体にわたり、どの身振りも、どの発言も、日常がもつ一種の狂気に浸透されている。こうした世界の厚み、物事に二重の解釈ができることは、黒沢のショットの構成によるものであるが、それは小津安二郎の構成にたいへん近いとされていた⁷。実際、二人のあいだには、同じような空ショット、同じような直線の錯綜、会話における同じようなつなぎまちがい、ショットを繋留し、固定し、視覚的な確かさをもたらす同じようなオブジェ、ポットや天井の電灯などが見つかる。『トウキョウソナタ』を通して、黒沢清

⁷ Cf. たとえば、*Ozu à présent*, sous la direction de Diane Arnaud et Mathias Lavin, G3J éditeur, 2013.

は、小津を継承していることをいちばん直接的に主張している。映画タイトルのなかで「東京」の名を用いて、『東京物語』『生まれてはみたけれど』（訳注：フランス語タイトル『東京の子供』）『東京暮色』を示唆し、類似した仕方での都市の家族を描いているのだから、『生まれてはみたけれど』のように父の権威の問題化があり、『風の中の牝雞』のように、暴力的な階段からの落下で山場を迎える。それに、まさに小津安二郎も強迫観念のシネアストである。彼の穏やかな映像の構成の背後に罅、裂け目、差し迫った親の喪失ない旅立ち、社会の激変、人々の孤独化などが忍びよっている。蓮實重彦は彼の映画についてこう書いた、「小津映画を見るときは、毎秒を無限の現在として生きるという非常の残酷で強烈な経験である。静止した外見の下には、無数の運動がひそみ、一見静的に見える映像のなかで、多様な諸要素のあいだに葛藤が生起し、知覚を傷つけたり、意識を告発したりしている」⁸。こうした悪夢に近い同じような狂気、同じような強迫観念が、穏やかな外見の下で黒沢清の映像を特徴づけている。実際、登場人物はそれぞれ分身に憑かれているかのように見える。この分身は登場人物に自覚をもたらし、再び生きる道を示す。父親は同窓の黒須に伴われ、黒須は彼に、いかに解雇されたことを隠しながら生きるか、いかに図書館や空き地などいろいろな場所で退屈をまぎらわせばいいのかを教える。次男はクラスメートに出会い、クラスメートは父親の暴力から逃れるために家出する。そのあとで次男は、こっそりピアノの稽古をしていたことがばれ、父親によって暴力的に叩かれ、家出したいと思うようになる。母親は、慣れていない押し込み強盗（役所広司、黒沢のお気に入り俳優）によって誘拐され、彼は彼女に車を運転させる。彼女はそうすることを夢見ていたのだが、彼が彼女に別の人生がありえることを自覚させる。母親には別の分身もいる。離婚しようとしているピアノの先生である。より正確に言えば、最後の三つの分身は、再び生きるの新たな形象を体現している。絶対的な反転の形象——革命の形象である。

⁸ Hasumi, Shigéhiko, *Ozu*, Éditions de l'Étoile, Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p.18 ~ 19. 訳注：蓮實重彦『監督 小津安二郎 <増補改訂版>』（筑摩書房、2003年）の7頁にあたる箇所だが、オリジナルとかなり異なるので、仏訳から和訳した。

というわけで第三に、各人物は、過去に対する完全で根本的な切断となるような再び生きるを経験するのだ。トイレで札束を発見する父親が、このケースにあたる。自分のものにしようと考え、彼は狂ったように走り、交通事故に遭ってしまう。枯葉とゴミのなかに倒れ込み、彼は「すべてをやりなおすんだ、すべてをやりなおすんだ」と繰り返す。家出を試み、警察で一夜を過ごすというのが、次男のケースである。大地震が起きてすべてを覆し、自分が首相になって法律を発布することにならないかと願うのが、長男のケースである。そして最後に、離婚した方がいいと息子がいうのを聞き、やはり完全な転倒の形象を思い描くのが、母親のケースである。強盗の隠れ家で彼女は「私の人生が全部夢だったことになって、すべてがまったく変わってしまったらいいのに」という。

再び生きるには、ゼロから再出発するという誘惑、生存条件の完全な転倒という誘惑がある。これが革命の形象であり、推移ではなく起源に、起源の幻想に属している。新たな開始、新しい力関係としての再び生きる。しかし、ここでもやはり、この再び生きることの様態は失望をもたらし、純粋な幻想に属することが顕わになる。父親は逃げている最中、妻に見つかってしまい、誰だかわからない強盗は、立派な車とともに海へ消える（目を覚ました母親は、砂のうえに海へ伸びているタイヤの痕を見出す）。長男は、母親への手紙で、アメリカ社会の限界に気づいたと語り、次男はおとなしく家に帰る。さらに、革命のように一切を再び生きることが必然的に失敗するということを教えてくれるのは、こうした映画の流れのテンポと夢幻めいた調子だ。階段での健二の転落というカストロフにつづき、現実がいっそうねじれ、現実が現実的空間よりも象徴的空間に結びつくように思える。これは母親の悪夢からはじまる。彼女は息子が戦争から打ちひしがれて帰ってくるのを見るのだ。それから一連の非現実的な出来事が起きる。札束の発見、窓から侵入して、包丁で脅す不器用な強盗、父親につかまってしまうことになる健二の友達のぜんそくの発作、警察署のなかで幻想的な緑の光線に照らされた健二の黙秘。そしてさらに、映画のテンポが早まり、ねじれる。短いフラッシュバックの使用（三時間前）。黒沢清は、一家にとって極めて重要なこの一日のクロノロジーのうちに、説明的なものよりもカオスを導入する。完全な革命、物事の秩序の反転が夢で

あるということは、四つのドラマにおいて、非現実的な仕方では明らかになる。父親の交通事故（トラックがオフ・スペースで彼にぶつかる）、強盗による母親の強姦（これもオフ・スペース）、テレビでもっとも血なまぐさい紛争のただなかにいると伝えられる長男、監房で幽霊めいた大人たちに取り巻かれる次男。映画の第一部のリアリズムと対照的なこのパートは、革命ないし新しい出発として再び生きる道が、アボリアであり非現実的であることを明かしている。加速する映画の運動は、急激な転落となって碎けてしまう。完全な革命は、過激な破砕へ行き着くのだ。

かくして第四の、より慎ましく、微妙な様態の再び生きるを考えなければならない。――事象への単純な回帰である。映画の最後のパートで表現されているのは、この本物の、幻想ではない再び生きるの様態であり、映画の観客に強い印象を残す。象徴的空間に最後に入った健二は、そこから抜け出す最初の人物でもある。早朝、彼は釈放され、家へ帰り、無人の室内を見出す。その頃、母親の恵は目覚め、強盗が美しい自動車で海に入り、自殺したことを知る。優美さに満ちたワンシーンのなかで、彼女は黙ったまま観客のほうを向く。そのとき彼女の顔を浸している朝の光は、彼女を彼女自身のアレゴリーへと変容させる。彼女は家に帰ると、息子におなががすいているかを訊ね、食事のしたくをする。それから父親が、風で舞い上がる枯葉の山のなかで目覚める番となる。彼は嘘のような札束を忘れ物ボックスに入れ、家に帰り、象徴的空間、可能的な革命の空間から脱け出す。一家は昼食に集い、テレビで日本人徴収兵が近く前線から帰るというニュースを聞く。緑色のポットは小津のオブジェといえ、小津はほとんどこの映画の幽霊と化しているといえる。緑色のポットは、前はひっくり返っていたのに、映像の一角のしかるべき場所に立って再び見出される。全員が音を立てず、でも元気に食欲をもって食べている。おそらくこれこそ本当の再び生きるであり、それは日常の回帰および食欲の回帰、すなわち生存の欲望なのだ。早朝に再び見出された食欲。夜における地獄への転落は、このすがすがしい事象への回帰にとって、ある役割をはたしている。前と同じようにごく単純に見えるのに、実際にはすべてが一変している。事象の外面には顕われないが、私たちを事象へ結びつける見えない細い関係に

において顕われるものこそ、たぶん本物の変化の徴である。同じものへの回帰、ただしすっかり極性を変えた同じものへの。ショック、カタトロフ、解雇の知らせが、私たちに近くのものや世界へ結びつけている糸を破壊したとすれば、反対に、再び生きることは、これらの関係を織りなおし、一緒に生きることを修復する。フレデリック・ヴォルムスは書いている、「私たちは自分の傷を再び生きるのをやめないが、こうした傷は私たちを孤立させ、お互いどうしを切り離す。しかし、潜在能力は再び生きることを可能にし、思ってもみなかったほど広く私たちを互いに再び結びつける」⁹。

以前と同じように一緒に食べる、これこそ本当の再び生きることの徴だ。再び生きるのなかには、偉大なものや崇高なものは何もなく、革命的なものや逃避的なものは何もない。単純に自分の人生の積極的な承認がある。節度ある楽天主義、そしてつねに自分の基盤の脆さを意識した楽天主義。この単純な希望のニュアンス、この家族の食卓への回帰は、フレデリック・ヴォルムスにとり、本当の再び生きる、本物の再び生きるの基準である。「その基準は何か。私は一つしかないと見る。それはまさに再び生きるが、高級で完璧な生活、地上における天使の生活、崇高な生活を約束せず、敵対する力と戦って（つねにそうしつづけ）、その記憶や傷跡は残るにせよ、再び生きるが、ただ生きる、いまここをごく単純に生きることのみを約束し、与える、ということである。食べる、飲む、愛する、読む、ただし現実、皆のためにそうすること。それは、新たな質をもってこれを与える（……）。「偽の再び生きる」は、人生に、より高級な人生を約束する。「正真正銘の再び生きる」は、この人生自体のなかにあって別の方向へ向かうものを推量したうえで、ただ単に生きることを可能とし（生きることができるように試み）、現実の人間的生を可能とする」¹⁰。

再び生きるのを可能とするのは、革命でも、離婚でも、家出でも、社会参加という理想主義でもなく、単純な生活への回帰であり、この生活は、内面によって、喪失がありえるという意識によって裏打ちされている。日常と絆を結びなおし、私たちを他者や世界と結ぶ糸を結びなおさなくてはならない。世界との接触を、自己と世界の連続性を再発見しなくてはならない。この食事のシー

⁹ Worms, *Revivre*, op.cit., p.309.

¹⁰ *Ibid.*, p.61.

ンでは、人物どうしがもはや複雑な小津的モンタージュによって互いにちぐはぐにならず、反対に、一つの映像のなかに新たに登録されたという感がある。この映像は、もはや鱗割れた背景による脆い印象をもっていない（監督は、寄せ木作りの縞模様に対する複数のショットによって、この日常世界の亀裂を暗示してきた）。環境は再びつなぎなおされ、住みなおされる。世界と映像のなかに再び登録される。悪夢の一夜のあとの、普段どおりだけれど新たな朝。母親の顔を照らし、皆でわかつ食事場面を照らす、あの朝の光。フレデリック・ヴォルムスは、朝の再び生きる力を説いている。彼の言葉は、映画のシークエンスの記述ですらあるかのようだ。「人が再び生きるのは朝である。眠りを、死だけでなく夜や影や幽霊に結びつけることは、陳腐なイメージではあるまい。夜明けはそれらを追い払い、不安のあと、新鮮な薄明となり、釈放となる。このように、再び生きることは単純なのだ。それは「崇高」どころか、むしろ解毒剤だ。突然、一杯の水や、口ずさむシャンソンが、亡霊たちを一掃する。まだ疑いを持たれるなら、外へ出て歩いてみればいいだろう。どこかへ向かうか、ぶらぶらしている他の人たちに会おう、運動と目的の確かさ、コミュニケーションの確かさのようなものに。務めが待っており、それを再開しなくてはならない、いまや世界が私たちの行動を迎え入れようとしているようだ」¹¹。

しかし、回帰としての、この再び生きるの様態、ニーチェの永遠回帰の観念に近い様態へ、第五の再び生きるの様態が加わり、前者を明確にし補完する。それが優美さとしての再び生きるだ。

映画は、三ヶ月後の登場人物についてのシークエンスをもって終わる。崇高なところなど何もなく、単純で散文的な、本物の再び生きるを経験し、父親は清掃会社のなかで働いている。そして黒澤明の『生きる』の人物と同じように、自分の義務を誠実に行うことで人生の問題に対する解決を見出したようである。しかし、若い健二が音楽学校へ入学するために受けるコンクールの、オーディションを呈示する最高のシークエンスは、再び生きるの日常的概念とは切れているように思われる。このシークエンスは、二度目の終わりのようなもので、物語の結構のためにどうしても必要というわけではなく、家庭での

¹¹ Ibid., p.284.

食事のシーンとの関係でやや冗長かもしれない。けれども、まさに補足であり、再び生きるの平凡さに対し、美しさ、優美さを与えている。つねに存在している風が楽音をより純粹にするように、本当の再び生きるは、機能するために、人がそれに注意を向けるということを前提とする。日常への回帰は本物の再び生きるだが、持続するために、補足として、優美さを前提とする。このことは、再び生きるの脆さと、それにつきまとう脅威を示す。本当の再び生きるは、単なる回帰を越え、同時に回帰にして新しさ、再開にして飛躍なのだ。再び生きるは、日常であるとともに、優美さと新しさだ。フレデリック・ヴォルムスは、回帰と新しさ、散文性と優美さ、再発見と驚きの混合を、見事な言葉でこう描いている。「私は再び生きる。朝の単純な光が何に似ているかを、私はどうして忘れることができたのだろうか。私が再び生きると思うのは、忘却のせいや、新しさの感情のせいだが、決して別れられなかったはずのものを再発見したせいでもある。太陽とともに毎朝海へ出る漁師は、そのたびに同じ驚きを再び生きるのではないか。ありえることだ。しかし、しばしのあいだ、(病気、悪天候、その他いろいろな敵対物によって)それが妨げられていた者にはそれ以上のものがある。というも、世界を救えるものについて、彼は新しさと回帰を感じるのだから。どうして自分はこれほど離れていることができたのか。心を強くとらえるのは、「結びなおす」という印象である。私たちはびんと張った何本もの糸によって編まれている。糸は、揺り動かすものとの出会い、密かに私たち自身のその部分が覚醒するのを待っている。私のうちには、朝への愛があって、眠り込んでいるか、疲れているか、身を隠しているが、ついに新鮮な空気が私に触れるとき、それは甦り、私は新参者のように恍惚とする。すばらしいと」¹²。

音楽はこの映画のなかで、慣れ親しんだものと驚きとの混合を体現しており、家族への回帰であるとともにその再生となっている。さらに音楽は、再び生きるの条件自体である柔軟性、可塑性のメタファーそのものでもある。音楽は、私たちの弾力性のイメージ、「強い圧力に対して抵抗し、事後になんとか適切な方向を選ぶために」¹³ 人が備えている適性のイメージなのだ。この可塑

¹² *Ibid.*, p.17.

¹³ *Ibid.*, p.195.

性は、私たちが自分を変え、変身するためにもっている能力であり、音楽の能力そのものである。解雇された父親は既知のものなかに逃げ込んでいた。その身振りを特徴づけていたまったくの反復性と、可塑性は対立する。それは、反復せずに回帰し、発明しながら持続する能力である。音楽の演奏は、まさに機械的でない反復、可能性の領域を開くものであり、与えられた枠のなかで発明する反復を前提としている。

そればかりか、音楽とその可塑性は、この映画において、黒沢清の芸術そのものの美しいメタファーでもある。決して途切れることなく、あるジャンルから別のジャンルへ柔軟に推移する彼の流儀、日常を、喜劇、ドラマ、幻想、そして詩へとねじる彼の流儀。黒沢が試した諸ジャンルにおける可塑性は、健二によって演奏されるドビュッシーの“ベルガマスク組曲”の可塑性であり、健二は一つの情動と感情のスペクトル全体を変奏する。『トウキョウソナタ』は、ジャンル間や映画間にわたる柔軟性、可塑性を見事に例証している。同様の性格は偉大な日本映画のなかにも見出され、私の考えでは、その特色の一つであるとはいえ。

再び生きるが同時に回帰かつ驚きであり、平凡さかつ優美さであるとすれば、それは人間の柔軟性と可塑性——これらが人間を深く音楽的な存在たらしめる——によってのみ可能となる。ベルクソンにとって人間的秩序が機械的秩序に対立していることを想起しよう。再び生きるは、変奏のアートを前提としているのだ。

<Résumé>

Hybridation et modulation dans Tokyo sonata de Kiyoshi Kurosawa

Clélia ZERNIK

Dans Tokyo sonata, Kiyoshi Kurosawa dresse le portrait d'une famille japonaise, qui sous une apparence ordinaire est comme hantée par une fêlure secrète. Ce film qui navigue d'un genre cinématographique à un autre se construit par glissements et transitions souples. Il illustre à la fois la ductilité propre au cinéma japonais et la vitalité du médium cinématographique, qui selon la relecture que fait Gilles Deleuze de Bergson, n'est pas seulement une technique de reproduction du faux-mouvement, mais l'art du mouvement véritable, un mouvement purement qualitatif et émotionnel – un mouvement musical.